anxa
92-B
9019

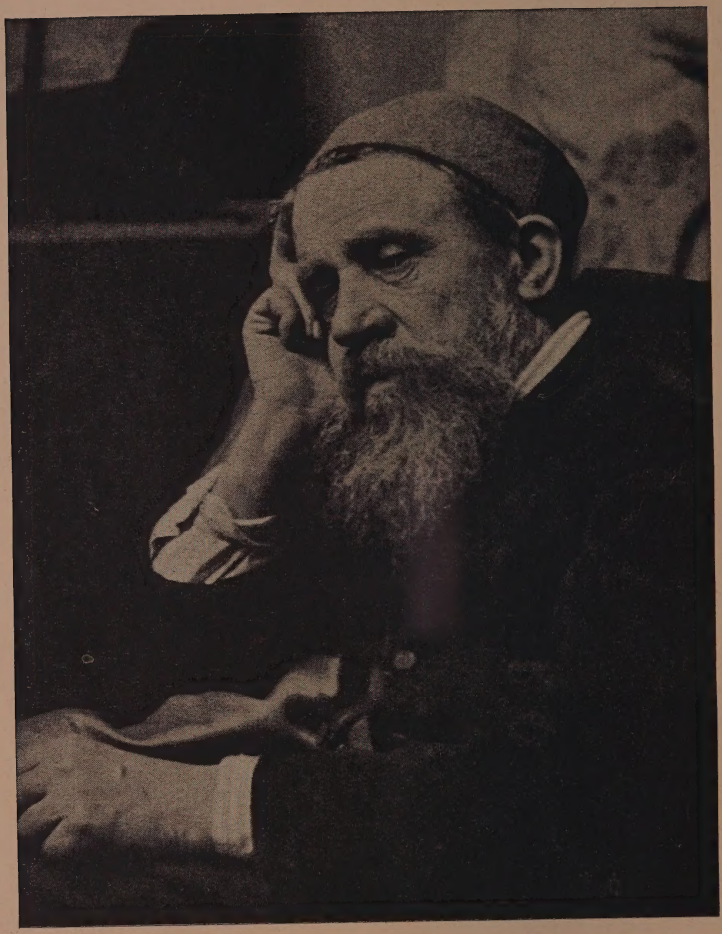
LES GRANDS BELGES

M. DEVIGNE

Constantin Meunier

1919

7165 350
+ Various



LES GRANDS BELGES

M. DEVIGNE

Constantin Meunier

1919

TURNHOUT
ÉTABLISSEMENTS BREPOLS, S. A.
Imprimeurs-Éditeurs

CONSTANTIN MEUNIER

Je voudrais, en parlant ici de Meunier, — sur qui l'on a tant écrit déjà, — trouver les mots qui pourraient le mieux lui plaire, les mots les plus simples et les plus justes, les plus susceptibles d'exprimer l'émotion profonde et la vénération presque religieuse que son œuvre inspire.

Devant lui, il faut se mettre en état de simplicité pour le bien comprendre, lui qui fut la simplicité même et, pour ne pas détourner le sens de son art, il faut croire que l'espèce d'évangile du travail qu'il a inscrit dans la pierre et le bronze est un évangile de douceur, de fraternité et de courage, et non la mauvaise annonciation de revanches et de haines.

Le maître, au soir de sa carrière, a redouté l'interprétation erronée que certains esprits, de bonne foi, du reste, croyaient pouvoir donner à son œuvre, — et c'est, sans doute, poussé par ce sentiment de crainte qu'il écrivit à un groupe de ses admirateurs : « Je ne veux retenir et revendiquer au déclin de ma vie qu'une carrière bien remplie de bon ouvrier et de probité artistique, — en y mettant aussi beaucoup de mon cœur. » Dans cette phrase un peu décousue, on peut entrevoir la mansuétude dont Meunier a empli son art, son art grave, voué tout entier aux pensées de force, de travail et de souffrance, mais où fleurit, adorable de fraîcheur et d'inattendu dans cette austère compagnie, le sourire ingénu des enfants qu'il aima. Il l'a exprimé avec d'autant plus de tendresse et d'émotion que ce fut presque la seule douceur de sa longue et

Etterbeek. (Bruxelles,) 12 avril 1831 — Ixelles (Bruxelles,) 4 avril 1905.

rude carrière, le seul parfum de ses deux vies d'artiste, car il eut deux vies — ainsi qu'il l'écrivait lui-même à l'un de ses amis — sa vie de peintre et sa vie de sculpteur. —

Il était véritablement destiné dès sa jeunesse à être sculpteur, car après une longue et sérieuse étude du dessin faite sous la direction de son frère Jean-Baptiste qui était graveur et ancien élève de Calamatta, il entra comme apprenti chez Fraikin dont le musée de Bruxelles possède *l'Amour Captif* et le *Triomphe de Bacchus enfant*. — Fraikin était un sculpteur gracieux, un sculpteur mondain et surtout un sculpteur officiel. Il avait lui-même été élève de Guillaume Geefs, qui était infiniment plus officiel encore que lui et qui nous a laissé, à côté d'une foule de bustes terriblement ennuyeux et solennels, ces deux œuvres étonnantes pour son genre de talent : la statue du Général Belliard (Passage de la Bibliothèque, rue Royale) — et la statue funéraire de Frédéric de Mérode (Égl. collég. des SS. Michel et Gudule). Fraikin n'eut ni la chance ni la disgrâce d'atteindre à des résultats aussi opposés ; il se maintint dans une sorte de valeur honnêtement moyenne. Il sculptait de jolies femmes et de beaux enfants qui se souvenaient de Canova et à qui l'absence de tout caractère, de toute vie réelle permettait de donner des noms mythologiques. C'étaient Vénus et l'Amour qui revenaient le plus souvent sous son ciseau. Le grand public — et même l'autre, le public choisi, — aimait ses productions qui étaient, en somme, aimables, dans leur fadeur sans vérité. Cependant, aujourd'hui, son petit Bacchus, qui évoque les guirlandes enfantines de Rubens, reste supportable parce qu'il s'y trouve un peu de vie et de gaîté et il est des œuvres de Fraikin qui sont d'allure plus attrayante encore dans leur candeur romantique. — Il a fait une série de statues de contemporains et de personnages historiques. Elles valent parfois mieux que ses productions soi-disant classiques, et la meilleure parmi les œuvres de cette catégorie est le groupe des comtes d'Egmont et de Hornes qui dressent leurs silhouettes fraternellement rapprochées au milieu du Square du Petit-Sablon.

Tel est l'artiste qui fut — avec Jean-Baptiste Meunier, — le premier éducateur du maître, éducateur contre le goût duquel celui-ci réagissait avec énergie, tandis qu'il honora toujours son frère d'une fervente et touchante admiration.

Constantin Meunier avait eu une enfance triste. Il était délicat, malingre ; — il avait vu les siens travailler durement pour gagner leur vie et la sienne ; il était mélancolique et porté à la méditation ; il pleurait souvent. Sa sensibilité, tôt éveillée, avait besoin de douceur, de tendresse sérieuse et profonde. Les sentiments à fleur de cœur — et les idées à fleur de cerveau — devaient le faire souffrir et lui déplaire. L'idéal factice que lui proposait Fraikin était destiné à le fatiguer très vite et à lui inspirer de l'éloignement. Toutefois, son passage chez lui ne lui fut pas inutile. Il y apprit à fond le métier de sculpteur ; il y étudia avec patience, avec soin, toutes les ressources et tous les secrets de technique dont il devait faire par la suite une application si différente et si originale, mais qui assurèrent dès lors à son dessin un caractère de stabilité et de force, caractère qui lui fut définitivement acquis par le séjour qu'il fit, peu de temps après, dans l'atelier de notre grand portraitiste Navez. Celui-ci lui transmit la doctrine sévère et puissante qu'il avait lui-même reçue de son maître, — David, — pendant le temps d'exil que ce dernier passa à Bruxelles. — Navez a retenu de David tout ce qu'il a pu s'assimiler du dessin, merveilleux de souplesse vivante et de précision spirituelle, mais, aussi, surprenant de sobriété sculpturale, des portraits de M^r^ et de M^me^ Sériziat, de la famille de Michel Gérard, de M^me^ Récamier, des trois dames de Gand, de Bara mourant, de Marat — et des meilleurs morceaux du maître. C'est cette qualité-là, reconnaissable particulièrement dans le portrait de la famille de Hemptinne et dans le portrait de Navez par lui-même, qui va frapper et impressionner Meunier. —

Sa première œuvre est une sculpture, — un groupe intitulé *la Guirlande*. — Ce premier essai, — qui fut exposé au Salon de 1853, — est dans le style de Fraikin et n'exprime rien de ce que sera Meunier. — Pour l'artiste, l'ère des recherches

n'était pas encore ouverte, mais il allait y entrer bientôt, précisément en quittant l'atelier de Fraikin pour passer dans celui de Navez. — On pourrait se demander pourquoi Meunier, — dont le destin voulait qu'il fut sculpteur, — abandonna le ciseau alors qu'il devait le reprendre plus tard, après un quart de siècle passé à peindre. Il l'abandonna parce qu'il était attiré par la nature, parce que les vagues nudités mythologiques ne l'intéressaient pas, parce qu'il n'avait pas encore conçu la possibilité de réagir en tant que sculpteur contre l'académisme de cette époque, parce que la peinture, à ce moment, avec Navez, était en avance sur la sculpture, parce qu'il était enfin un homme de son temps, tandis que des gens comme Fraikin était des attardés d'une autre époque, d'une époque où Canova était encore un dieu. — L'évolution d'artistes tels que Fraikin vers le romantisme n'était pas suffisante pour Meunier ; lui qui devait être le plus moderne de nos maîtres ne pouvait se contenter d'un semblant de réalisme, il lui fallait davantage. Cependant, il y avait tout de même alors un sculpteur qui, tout en étant influencé aussi par Canova, avait parfois de superbes accents de sincérité et de vigueur : Simonis, qui a fait quelques très beaux bustes et le Godefroid de Bouillon de la Place royale, — statue équestre un peu trop pompeuse, trop cavalcadante, trop plastronnante pour nous, mais qui est de belle allure et qui est restée d'un effet heureux. — Quelque chose de plus que les considérations que nous avons émises a peut-être attiré Meunier vers la peinture : ne serait-ce pas l'attrait qu'il éprouvait déjà pour les œuvres et la pensée de Charles De Groux ? — L'entrée de Meunier à l'atelier de Navez date de 1854 ; il avait alors vingt-trois ans, — et c'est vers le même temps que Charles De Groux, de six ans plus âgé que lui, commence à se faire connaître. Les deux jeunes artistes se lient, deviennent de grands amis et, — pour gagner un peu d'argent tout en poursuivant leurs études et leurs travaux, — ils font des dessins de vitraux pour Capronnier, le restaurateur et le créateur d'un nombre infini de verrières dans les églises de Belgique et de l'étranger. — Quand nous

parlons de Charles De Groux, tout en l'admirant comme un artiste remarquable, d'une vision spéciale, d'un idéal hautement intéressant pour son époque, comme un peintre aux couleurs chaudes, éloquentes, raffinées, nous mettons une légère sourdine à nos éloges ; c'est que le côté un peu narratif, le côté un peu cherché de son inspiration nous est trop visible, le caractère anecdotique de ses tableaux ne nous plaît plus autant qu'il a pu plaire à ses contemporains, et l'émotion souhaitée par le peintre ne nous remue peut-être plus assez pour apprécier avec justesse ce que fut réellement son rôle, au point de vue de la nouveauté du sentiment et de l'accent. Engagé à la suite de Millet dans le même domaine, sinon dans la même voie, et impressionné par Courbet, il ne se hausse ni à la beauté de leurs conceptions ni à l'ampleur de leur talent, — mais à l'égard du sens qu'il a donné à son œuvre comme à l'égard de l'orientation de l'école moderne en Belgique, son mérite a été grand et le tribut d'estime et de considération qu'on lui accorde lui est largement dû.

Meunier avait vingt-cinq ans lorsqu'il exposa pour la première fois avec De Groux. On a beaucoup parlé — et l'on parle beaucoup encore — de l'influence que De Groux a pu avoir sur lui, d'abord par son sentiment et son talent personnels, puis par la révélation qu'il a pu lui faire de l'art de Millet. On pourrait difficilement contester que De Groux, le peintre des petites gens, des pauvres, des misérables, le peintre des êtres et des choses tristes, ait eu quelque action sur Meunier, que son caractère mélancolique, prématurément assombri, avide d'affection et de réconfort moral, et ainsi disposé à toutes les pitiés et à toutes les compassions, destinait à être, lui aussi, l'évocateur de la tristesse et de la souffrance. — Mais il ne faut pas exagérer l'influence que De Groux a pu avoir sur lui. Cette influence a été momentanée et guère aussi décisive qu'on le dit généralement. Meunier lui-même a déclaré : « Si De Groux a pu m'enhardir à traiter les sujets du peuple, le goût de ne pas traiter des sujets archiconnus et compassés préexistait chez moi et était le patrimoine commun

de toute la génération. » — Il n'est pas inutile de signaler cette parole du maître relevant les tendances de son époque, tendances démocratiques et humanitaires qui, de France, s'étaient propagées chez nous. — Gigoux dans ses « *Causeries sur les Artistes de mon temps* » écrit : « en 48, quand on essayait le suffrage universel,... tous les murs de Paris étaient placardés de professions de foi : « Nommons un tel, ouvrier, fils d'ouvrier. — C'était à qui se dirait fils d'ouvrier. » — L'intérêt et la sympathie se tournaient vers l'ouvrier d'usine, vers le travailleur de la campagne, — en un mot, vers tous ceux qui appartiennent à la foule immense des tâcherons.

En 1865, Thoré-Bürger, ayant vu parmi les sculptures exposées au Salon de Paris un Semeur par Chapu et un Laboureur par Capellaro conçus à la manière classique, c'est-à-dire représentés nus, protestera contre cette irrationnelle nudité académique et écrira : « Devant ce Laboureur et ce Semeur, je rêvais donc en moi-même, — à la façon de Préault, — un monument colossal ; un groupe de cultivateurs de la terre, en blouse, cette espèce de saye de nos ancêtres, qui se drape aussi heureusement que la tunique romaine ; et pour accompagnement, la charrue et tous les engins et instruments de l'agriculture ; et je plaçais cet autel du travail et de la paix dans un pays comme la Beauce, au beau milieu d'une plaine immense, reposoir pour de grandes fêtes agrestes et des processions populaires. Est-ce que l'industrie, comme l'agriculture, ne pourrait pas aussi inspirer à la statuaire des conceptions plus modernes ? »

Il est curieux de trouver dans cette réflexion de Bürger comme une entrevision de ce que sera le grand projet de Meunier, son œuvre définitive : le Monument au Travail. — La signification de semblables rapprochements ne doit pas être exagérée, cependant ils prouvent que, comme le disait Meunier, les idées et les tendances qu'il a exprimées dans son art étaient dans l'air, à cette époque, et son grand mérite est de les avoir senties, comprises, exprimées de façon émouvante et définitive, et d'avoir été aussi complètement que

possible un homme de son temps. Pour exprimer ces idées nouvelles qui répondaient aux siennes, le métier doux, précautionneux et enveloppant qui convenait aux jolies et précieuses déesses de Fraikin eut été ridicule et insuffisant. Meunier a eu la force de retourner à une technique ancienne, la technique des imagiers du moyen-âge, qu'il a perfectionnée et qui est à elle seule un puissant moyen d'expression. Son travail a l'allure mâle et énergique qui convient à ses conceptions et à ses modèles. Ce n'est plus, sur le marbre clair où s'ébauchent les corps nus, gracieux et trop élégants, la caresse tendre et légère du ciseau qui en détaille les contours arrondis et un peu mous, — c'est quelque chose de hardi, de fort, qui va droit à la forme solide et musclée, la modèle en larges plans fermes, lui donnant son volume et son ampleur et la martelant de grands coups d'ombre et de lumière. — C'est le bronze et la pierre qui conviennent le mieux à cet art viril. — Cependant la technique de Meunier a eu de l'influence sur les sculpteurs de marbre, — chez lesquels, du reste, une réforme s'annonçait dès avant qu'il ne reprit l'ébauchoir. Une nouvelle génération d'artistes surgissait ; à sa tête se plaçaient Vinçotte, De Vigne, Dillens, Mignon qui, renonçant aux méthodes périmées, serrant de près la ligne extérieure et la construction interne des formes, s'étaient mis en devoir de revivifier la sculpture. Ils la débarrassaient de ses élégances fausses, de ses sujets vieillis, et de l'exaspérante fadeur de son maniérisme. — Le « Giotto » de Vinçotte, sculpté en 1874, nerveux et fin, d'un travail mordant et net, se situait bien en avant de « l'Acquajuolo » de Fassin [1] qui, en 1863, avait commencé l'œuvre de rénovation. — Dillens, en 1880, avec son groupe « la Justice entre la Clémence et le Droit », du Palais de Justice de Bruxelles, et surtout avec l'« Énigme » du musée de Gand, se faisait remarquer et honnir par des gens qu'il effrayait et déconcertait. Mignon dans le « Dompteur de Taureau » et le « Bœuf au repos » de la terrasse de l'Ile-du-Commerce, à Liége,

1) Les deux statues sont au Musée de Bruxelles. —

réalisait d'inédites et impressionnantes images de force rude et fière —, et dans les bas-reliefs découpés de la rampe du musée moderne, à Bruxelles, il devait déployer plus tard toute l'élégance d'une harmonieuse fantaisie. La sculpture se libérait décidément des bandelettes qui la momifiaient depuis l'époque de l'Empire, c'est-à-dire depuis l'époque du clacissisme aigu, — et la figure qui exprime le mieux l'idéal des artistes de cette génération, à ce moment de leur carrière, c'est la pure, svelte et aérienne statue de l'« Immortalité » de De Vigne. — C'est une erreur, croyons-nous, d'étudier toujours Meunier isolément, — comme s'il s'était tout à coup manifesté dans un désert. Il est plus juste de le considérer dans l'entourage des artistes qui travaillaient à ses côtés, et de l'envisager comme une manifestation spéciale et puissante d'une époque féconde en beauté. — Il y a eu, en Belgique, entre 1870 environ et 1886, époque où Meunier modela le Marteleur et le Puddleur, un effort considérable tenté avec succès par un groupe de jeunes sculpteurs dont la voie, par la suite, s'est développée parallèlement à la sienne, mais avec d'autres objectifs. — De même, au moment où Meunier débute, Rodin a déjà créé, en Belgique, au cours des années qu'il y passa de 1870 à 1874, « l'Age d'airain », et il y a exposé, en 1872, l'« Homme au nez cassé. » — Meunier était sculpteur dans l'âme, les modèles qu'on lui présentait autrefois étaient remplacés par la vie même, il ne lui était plus nécessaire à présent de s'exiler dans la peinture : la sculpture admettait toute la réalité. — Mais le bienfait que les divinités mystérieuses et propices lui accordèrent fut de lui ouvrir les yeux sur un aspect de la vie de notre temps que personne, avant lui, n'avait vraiment regardé. Il vit les ouvriers, non pas héroïsés et adonisés, non pas dans l'habituelle nudité classique, mais avec leurs pauvres vêtements de toile bleue collés sur leurs membres aux muscles saillants ou bien avec la carapace de cuir et de métal qu'ils revêtent pour manier la fonte incandescente ; il les vit avec leurs visages calmes, résignés, fatigués, inconsciemment douloureux, avec les plis épais et durs de leurs fronts fermés aux idées spécula-

tives et subtiles, mais non rebelles aux idées simples et larges du devoir, du travail et du sacrifice consenti.

De Groux procédait de Millet et, aussi, de Courbet ; Meunier s'en rapprochera par son amour pour les humbles et pour les choses vraies, mais il s'en éloignera par le caractère bien plus moderne de sa conception. Car dans l'art de Millet, pétri pourtant de vérité, il y a encore une douceur idyllique qui n'est pas la réalité vue dans sa splendeur rude, telle que Meunier nous la montrera au cours de sa vie de sculpteur. — Du reste, sa peinture est déjà hantée de visions impressionnantes et d'une grande originalité dans la tristesse où elles se complaisent. — Meunier, presque au sortir de l'atelier tout académique de Fraikin, s'était enrôlé sous la bannière de l'art jeune et vivant, dégagé de toute formule prétentieuse et surannée, prôné par un groupe de jeunes artistes audacieux qui devaient former la Société libre des Beaux-Arts (1868) ; les fondateurs de celle-ci furent Meunier lui-même, Artan, Coosemans, Lambrichs, Félicien Rops, Alfred Verwée, Eugène Smits, Louis Dubois, Théodore Baron, Jules Goethals, Huberti, Van der Hecht, Raeymaekers, De la Charlerie, Léopold Speekaert, Félix Bouré, Crépin, Marie Collart, Kathelin, Van Camp, Tscharner ; — Jean-Baptiste Meunier et Charles De Groux en firent aussi partie. — Le mouvement que détermina cette association intéresse surtout la peinture, et Meunier, bien qu'il ait aidé à sa formation, s'en détachera en redevenant sculpteur. — Il ne s'y trouvait, du reste, au moment de la fondation, comme statuaire, que Antoine-Félix Bouré dont les grands lions décoratifs (barrage de la Gileppe, balustrade du jardin du Palais des Académies à Bruxelles, etc.) — et le Lézard (Musée de Bruxelles) attestent le talent vigoureux, mais sans transcendance.

Meunier était porté à fuir un art vieilli, qui avait perdu le contact de la réalité et se nourrissait de formules, — mais son œuvre de peintre ne manifestera d'abord ces velléités de changement que par les thèmes qu'il traitera. — En 1857, il fait son premier envoi de peinture au Salon de Bruxelles.

Il a choisi comme sujet de son tableau un motif qui, d'emblée, donne une synthèse de ce que sera désormais son inspiration : il peint une religieuse lavant, dans une salle d'hôpital, les pieds d'une pauvresse qui vient de mourir. Tout Meunier est déjà là. — On y trouve la pensée de la mort qui est pour ainsi dire permanente dans son œuvre, mais on y trouve aussi l'action, l'action fraternelle, pleine de pitié, de gravité, de charité, — et le sentiment religieux qui a pénétré profondément sa pensée. — Cette conception, nous la retrouverons jusqu'à la fin de sa carrière et elle s'amplifiera largement à mesure qu'il avancera davantage dans la glorieuse ascension de son talent. — Quant au métier, quant aux qualités de travail que présentait ce tableau, il est difficile de savoir exactement ce qu'elles valaient. Ce que l'on sait, c'est que Meunier, qui était difficile pour lui-même, ne fut pas satisfait de son œuvre et qu'il la détruisit.

Après ce premier essai, il commence une série d'ouvrages qui occupent une place importante dans sa production : ce sont des études qu'il fit dans un couvent de trappistes en Campine, — c'est-à-dire des croquis, des ébauches, des projets pour des compositions définitives, et d'après ces éléments, il compose son second grand tableau, l'« Enterrement d'un trappiste », qui date de 1860 et est au musée de Courtrai. — C'est un cortège solennel et triste de moines habillés de blanc et de brun, défilant, cierge en main, sur le fond terne d'un matin gris, et emportant dans le silence et le recueillement la dépouille d'un de leurs frères.

Il peint ensuite un trappiste en méditation, au soir ; — un moine sonneur ; — un moine en prière près d'une forge ; — des esquisses de têtes, d'attitudes, de vêtements. — Et l'atmosphère spéciale du couvent, le milieu où il travaille suggèrent à l'artiste des sujets tirés de l'histoire et de la légende sacrées. — En 1862, il peint le « Saint François d'Assise » qui appartient à l'église de Xhendelesse, près de Liége ; un an après, « Le dernier soupir du Christ » qui est à l'église de Châtelineau, puis la « Mise au tombeau » de l'église de Céroux-

Mousty, près d'Ottignies. — Il revient ensuite aux trappistes en un grand tableau : « Les Moines laboureurs » — qu'il exécute en collaboration avec Verwée. Celui-ci fait le paysage et les animaux tandis que Meunier peint les moines. [1] — De l'année suivante, 1868, date le « Martyre de saint Étienne » qui est au musée de Gand. — Au premier plan, le corps de saint Étienne se détache, tout blanc sur la terre sombre, tandis qu'on aperçoit, dans le fond, des personnages dont les silhouettes s'imprécisent de plus en plus en s'éloignant. — L'attitude du corps étendu de tout son long, sur le sol, — l'idée de complet anéantissement, de définitive inaction que cette pose exprime, ont frappé Meunier qui est revenu à cet aspect particulier de la figure inanimée dans son tableau : « Le Sanglier des Ardennes — Meurtre de l'évêque de Liége » (1876. Appartient à la famille Meunier) — et qui s'en est souvenu, plus tard, pour construire son groupe : « le Grisou. » — Mais pour l'instant, il peint — et se complaît dans une atmosphère de religiosité sévère et de mélancolie. Il y échappe à peine quand il aborde, vers 1875, la peinture d'histoire. Il la fait, cette peinture, non pas seulement narrative et évocatrice, mais puissamment dramatique ; il peint des épisodes de la guerre des Paysans : le « Rassemblement », dont il existe deux versions dans des collections particulières, — et l' « Incendie de Turnhout » qui est au musée moderne, — puis des scènes de la Révolution de 1830 : la « Prise de la Citadelle d'Anvers » ; la « Prise du Parc », etc. — Dans ces tableaux, ce sont les sujets surtout, qui sont intéressants parce qu'ils permettent déjà d'entrevoir dans quel sens et sous quelles inpulsions pourra se déterminer l'évolution définitive de l'artiste. Au point de vue de la couleur, la peinture de la première période de Meunier présente des harmonies de tons qui seraient assez vives, des oppositions qui seraient assez hardies, si, sur l'ensemble du coloris, ne s'étendait une sorte de teinte bitumineuse qui l'assombrit et le fait tourner au brun, à ce

1) Le tableau appartient à l'État. —

ton brunâtre qui vient de l'école romantique. — Comme technique, comme façon de peindre, l'artiste a un peu la manière lisse et soignée de De Groux, — et il faut bien reconnaître que s'il en était resté là, il ne se serait guère distingué des bons artistes qui l'entouraient, son effort se serait confondu avec le leur et sa gloire n'aurait pas dépassé celle qu'ils ont eux-mêmes acquise et qui, du reste, est fort estimable. — Mais il allait bientôt se dégager des réminiscences et des influences qui pesaient sur son art. — Nous sommes presque au seuil de sa seconde vie. — Un fait un peu spécial nous y amène. — «L'incendie de Turnhout », date de 78 — ; en 79, Camille Lemonnier demande à Meunier de collaborer à l'illustration de l'ouvrage qu'il consacre à la Belgique, et c'est de ce moment que date l'éveil du vrai, du grand Meunier.

Avec Mellery et Claus, sous la conduite de Lemonnier, il parcourt le pays, étudiant la contrée et les gens qui l'habitent. — « On partait un matin, dit Lemonnier, — Mellery en haut de forme, son éternel parapluie sous le bras, Meunier en vieille houppelande élimée, toussant, crachant, éternuant, — pris d'un éternel rhume de cerveau. On partait découvrir la montagne et la plaine. Cela peut compter parmi les plus belles années de notre vie. » En évoquant ses souvenirs, Lemonnier dira encore : « Meunier, Mellery, Claus, jusqu'au bout demeurèrent avec moi les hôtes des ombrages du bord des routes. Ensemble, nous partions, le bâton de pèlerin dans les poings, allant à la découverte des villages et des villes, devant nous. — Ce fut pour Meunier son art même qu'il trouva : ses grands fusains de la mine, de la coulée de l'acier, des laminoirs, avaient un peu étonné cette gourde humanité taciturne. — Dès les premiers pas, un monde nouveau s'offrait, inconnu, aux ténèbres rigides. — Il s'était à peine engagé dans l'effroi des labyrinthes que derrière lui on sentit se lever le cheminement à l'infini des misérables pâtiras de la bure. J'ai dit maintes fois l'émotion hallucinée de la première rencontre quand, moi prenant des notes pour mes descriptions du Hainaut et lui hachurant à la mine de plomb les aspects cabossés du pays

noir, tous deux serrés d'angoisse l'un contre l'autre, je vis ses yeux se mouiller dans la soudaine pâleur contractée de son visage. Ce moment dans sa vie fut d'une gravité émouvante : il décida de sa gloire ; il ouvrit l'art à tout le peuple farouche qui l'attendait dans l'ombre. — »

— La seconde vie de Meunier est commencée. — Il voit le Borinage avec Lemonnier, — il en revient impressionné, hanté de visions nouvelles qui se complètent par celles qu'il va chercher à Liége ou, plutôt, à Seraing, dans les charbonnages et les usines, puis, tout près de là, aux cristalleries du Val-Saint-Lambert. — Il en rapporte, parmi d'autres dessins, un croquis : la coulée de l'acier aux ateliers John Cockerill, dont il fait ensuite un tableau impressionnant, exposé à Bruxelles en 1880, qui annonce le premier pas fait dans la voie nouvelle où il marchera désormais. — En 82, il expose au Cercle artistique tout ce qu'il a rapporté de sa tournée au Pays noir : fusains, croquis, ébauches. — Il étonne. La plupart le trouvent dur et sombre, d'autres cherchent à comprendre la puissance tragique de sa vision, — mais tous sont un peu bousculés, un peu déconcertés par le vécu trop réaliste de son art. Néanmoins, dès lors, il est quelqu'un, il est une personnalité étrange qu'on observe avec curiosité, en attendant qu'elle donne sa mesure ; — il n'est déjà plus un artiste perdu dans la foule des autres artistes. Pour beaucoup, l'affirmation, dès ce moment, est faite de l'originalité et de la puissance qui sont en lui, — c'est pourquoi, il n'est pas tout à fait exact de dire que Meunier fut révélé à la Belgique par le succès que lui fit Paris ; — mais ce succès fut la consécration subite et éclatante d'une renommée déjà établie.

Ce n'était pas seulement le travail des grands ateliers qui avait impressionné Meunier ; il avait été saisi par la beauté désolée du paysage embrumé de fumée et de poussière, — paysage autrement implacable et cruel que le paysage métallique rêvé par Baudelaire, — il avait senti l'âme étrange et ardente du milieu où vivent les ouvriers de la mine et de l'usine, et jusqu'à la fin de sa vie, — car en se remettant à sculpter

il n'abandonnera ni ses crayons ni ses pinceaux, — il s'efforcera de la traduire en des pages de plus en plus sobres et énergiques.

Dans « la Belgique » de Lemonnier, dont l'édition définitive date de 88, on retrouve les dessins que Meunier fit lors de ce premier voyage au pays industriel, — et, bien que ces dessins soient, en général, mal reproduits par la gravure, on y peut sentir déjà tout l'art splendide, formidable et recueilli qu'il allait créer. — Ce sont des croquis simples de lignes et de groupement, avec, dans la façon de camper les personnages et d'exprimer leur attitude et leur action dans ce qu'elles ont de plus caractéristique, quelque chose de solide, de définitif, — quelque chose qu'on pourrait déjà dire monumental. — Parmi ces dessins, il en est un que Meunier reprendra plus tard, c'est un épisode du travail de la verrerie au Val-Saint-Lambert, le changement d'un creuset brisé au four. De la notation rapide qu'il en a faite, il composera deux toiles, intitulées « Le creuset brisé », qui sont identiques à part le nombre des personnages, treize dans l'une, onze dans l'autre, — et, dans la suite, il reprendra une dernière fois le même sujet pour en faire le thème d'une des œuvres les plus empoignantes et les plus admirables qu'il ait consacrées à la glorification du travail, l'un de ses grands hauts-reliefs en pierre où l'épisode momentané d'un travail spécial, — grandi, simplifié, retenu seulement dans son élément essentiel qui est l'effort tenace des travailleurs en lutte contre la matière, — n'est plus une scène vue dans telle usine déterminée, mais en arrive à symboliser de façon générale tout le travail industriel, d'où le titre de ce haut-relief : l'*Industrie*.

Comment, à quel moment précis, Meunier redevint-il sculpteur ? On connaît l'anecdote qui le montre recevant un de ses camarades dans son atelier de la rue de la Consolation, à Schaerbeek, lui empruntant par curiosité un peu de cire à modeler, ébauchant vivement, de souvenir, la tête d'un puddleur rencontré au pays industriel, et, du coup, comprenant, devant le masque hardiment évoqué, que pour typer l'ouvrier dans

la simplicité de son costume, l'énergie de son attitude et de son expression, ce qu'il fallait, c'était la synthèse plastique. Meunier allait reprendre l'ébauchoir et le ciseau. Mais avant de commencer son œuvre définitive, il devait, dernier obstacle, subir une espèce de retraite loin de sa famille, loin de son milieu et des visages d'ouvriers qu'il commençait à déchiffrer et à connaître. — Cette retraite, ce fut en réalité, une mission dont l'État belge chargea l'artiste, en vue, du reste, de lui être favorable tout en acquérant une œuvre d'art : il s'agissait d'aller copier à Séville la Descente de Croix du peintre flamand Pierre de Kempeneer, alias Pedro Campana (XVI^e siècle.) Meunier partit avec son fils Karl et passa en Espagne les mois d'hiver 1882-1883. — Il y souffrit de l'isolement au milieu d'un peuple dont il ne comprenait ni la langue ni les habitudes de lenteur et de nonchalance, il y souffrit de l'éloignement des siens, de multiples difficultés d'argent, du retard qu'on lui imposait pour des motifs futiles avant de lui permettre d'accomplir la tâche dont il était chargé, — et il semble que, forcé de se replier sur lui-même, de rester quelque temps dans l'inaction, avec des crises de découragement qui allaient jusqu'aux larmes, il ait lentement, en souffrant, mûri la conception des œuvres dont la réalisation s'élabore dès son retour. — Mais pour tromper sa nostalgie, il regarde autour de lui. Il cherche les spectacles les plus originaux, les plus significatifs, les plus pittoresques. — Il voudrait peindre. — Puisqu'il est en Espagne, on se dit qu'il va immanquablement peindre quelque chose comme une course de taureaux. Il peindra bien des sujets de ce genre, en effet : « l'Entrée dans le cirque », — « La Cave du dépeçage des mules tuées par le taureau » —, puis, dans une autre note, le « Flamengo » — ou « café-concert » —. Mais le plus beau tableau qu'il rapportera correspondra à ses préoccupations secrètes. Avant de partir d'ici, il étudiait les différents aspects du travail dans les diverses régions de notre pays. — De même, en Espagne, ce qui va surtout l'intéresser, c'est un des travaux particuliers à la contrée, le travail de toutes les Carmen, celui qui se fait dans

les fabriques de cigares et, séduit, conquis par la nouveauté et le coloris de son sujet, Meunier brosse largement, avec une force, une décision, une allure enlevée qu'il ne connaissait pas jusqu'alors, la belle esquisse qui est au Musée moderne sous le titre : « Une Manufacture de tabac à Séville » — et où la couleur vibrante, ardente, intense, est comme pétrie d'or. — « Dans d'immenses salles voûtées, — écrivait Meunier à sa femme, — dans des pénombres chaudes, où viennent de temps en temps éclater des rayons de soleil, des milliers de femmes, assises devant des espèces de comptoirs, fabriquent cigares et cigarettes, du tabac en feuilles tout autour d'elles, leurs têtes, chaudes de couleur avec leurs mouchoirs rouges-orangés, forment des colorations à se mettre à genoux... la plupart sont laides, tannées, mais ont un caractère sauvage, étrange... au milieu de tout cela, de petits berceaux où dorment leurs petits enfants, qu'elles bercent du pied tout en roulant leurs cigares... Quel tableau pour le peintre qui pourrait rendre la couleur superbe et fantastique de cette machine... Je vais essayer d'en faire quelque chose de souvenir ; c'est du reste difficile à décrire : tout tient dans une coloration superbe et un éclairage particulier. » —

C'est avec ce tableau et quelques autres études et croquis — avec aussi la copie du Kempeneer — que Meunier revint d'Espagne, — ou plutôt de ce qui avait été pour lui un exil. — Il allait retrouver son foyer, sa famille, son atelier, et se mettant au travail avec une joie renouvelée, il allait coup sur coup créer deux des plus fortes parmi les figures-types qu'il réalisa : le « Marteleur » et le « Puddleur au repos. » — Le « Marteleur » armé, guêtré, pour le combat contre les forces brutales de la matière, fut exposé à Paris en 1886 et valut à Meunier une mention honorable. — C'était le premier salut de l'étranger, la première annonciation du triomphe qui allait venir. La presse française rendait hommage à l'artiste et Octave Mirbeau — qui, dès les premières apparitions de l'art de Meunier à Paris, se rangea parmi ses admirateurs les plus clairvoyants et les plus convaincus, — en des phrases enthousiastes, en disait

la beauté grandiose et situait Meunier parmi les maîtres. — En 87, le « Puddleur » est exposé à Bruxelles ; devant cette figure de colosse écrasé par l'effort, mais qui n'a pas un geste de révolte et qui regarde simplement devant lui avec la résignation abrutie des bêtes surmenées, devant cette image criante de vérité, poignante, terrible, sublime, l'admiration jaillit, — et l'État français achète le Puddleur pour le Luxembourg. —

C'est, à présent, pour Meunier l'ascension encore lente, mais continue, vers l'apothéose où il vivra les dix dernières années de sa vie. Toutefois, avant d'y atteindre, il traversera encore une phase de travail incessant, vigoureux, productif. C'est, de 1886 à 1896, la période où il sera professeur à l'Académie de Louvain. — Là, dans la petite ville tranquille, dans un atelier qui est un ancien amphithéâtre d'anatomie désaffecté, il réalisera une grande partie de son œuvre. — Ce qu'il va faire, c'est le poème du travail rude et sévère, le poème du travail de chaque jour pour le pain à gagner, le travail qui n'a de poésie que parce qu'il est la lutte de la vie contre la mort ; le travail sans sourire et sans relâche, l'effort sans cesse renouvelé de l'humanité pauvre et souffrante contre la menace sournoise de la terre, de la mer, de la mine, de la nature tout entière. — L'effort et la lutte, Meunier les transcrit en de simples figures d'ouvriers taillées largement, solidement construites, avec cette technique neuve et audacieuse qui est à lui et qui, résumant et simplifiant la forme, n'en laisse rien subsister de passager et de particulier, pour n'en conserver que le caractère profond, permanent, immuable. — Ce qu'il évoque, c'est un monde anonyme de durs travailleurs, une humanité appauvrie, humiliée, douloureuse et sombre, c'est la foule immense, éternelle et sans nom, tragique et ignorante de sa grandeur, la foule des parias et des déshérités. — En s'absorbant dans la contemplation de ce monde appesanti sous son fardeau de misère, Meunier va trouver les accents les plus poignants, les plus angoissants que son art ait atteint. C'est alors qu'il sculptera le « Vieux cheval de mine », — l' « Ecce

homo » — le « Grisou » —, trois œuvres qui condensent toute la douleur humainement imaginable sous ses aspects les plus émouvants. Le Vieux cheval de mine, c'est un martyr tremblant et résigné, qui a subi toutes les avanies, toutes les souffrances dans la nuit perpétuelle et effrayante de la fosse et qui, tristement, courbe son encolure amaigrie et attend, sans impatience et sans espoir, la tête basse, les jambes fléchissantes, qu'on le fasse souffrir encore ou qu'on le tue, enfin, pour le délivrer du cauchemar qu'a été sa pauvre vie sacrifiée. Pour sentir avec autant de pitié et d'émotion la détresse infinie de cette bête arrivée à la dernière limite de sa capacité de souffrance, pour nous la montrer et nous la commenter avec une simplicité aussi éloquente, il fallait un cœur comme celui de Meunier, un cœur qui eut des intuitions sublimes, qui, vibrant au contact des réalités brutales, sut dégager la grande leçon d'amour et de fraternité qu'elles imposent. — Tout ce qu'il y a de divinement compréhensif dans son âme est sensible ici, comme il l'est aussi dans le Grisou, — dans cette mère arrivant au hangar où l'on a déposé les corps de ceux qui ont été tués dans la mine, et, tout à coup, se penchant, pleine d'une horreur indicible, sur un corps étendu, rigide, défiguré, dans lequel elle ose à peine reconnaître son fils. — A la profondeur de l'émotion qui nous étreint devant ce groupe, nous sentons à quel point le drame est exact et vécu. Un coup de grisou s'était produit au charbonnage de la Boule, à Frameries, près de Mons ; Meunier, de passage dans le pays, participa à la veillée des cadavres — et dans l'épouvante et la compassion fraternelle qu'il éprouva devant ce spectacle, il conçut son œuvre, ébauchée d'abord en une suite de croquis, puis en une peinture à l'huile et un pastel, tous deux intitulés l'*Hécatombe*. — Que fait-elle la mère qui retrouve son fils mort ? Elle pleure ? Elle crie ? Non, on pleure et on crie quand on ne souffre pas assez pour perdre la conscience que l'on souffre. Mais cette femme, abîmée dans son martyre, reste immobile, figée en une contemplation ardente et muette, elle n'a qu'un geste à peine perceptible et qui, seul, dans cette figure courbée

et haletante trahit l'immense douleur. — Avez-vous regardé les mains de la mère que nous montre Meunier ? Avez-vous regardé ses mains crispées, tordues, serrées l'une contre l'autre, ses mains désespérées, ses mains qui se savent inutiles et qui vibrent effroyablement dans leur inaction désolée, parce qu'elles sentent, ces mains-là, que tout effort est vain désormais et qu'on ne lutte pas contre la mort. — Ce sont des mains aussi expressives que celles de cette femme que Meunier a données à son Christ, à son Ecce homo, mais cette fois, elles se détendent un peu, elles se font moins tragiquement vivantes ; elles sont encore posées l'une sur l'autre, mais elles sont calmes, immobiles, divines de paix et d'acceptation en leur geste reployé. — Avec de telles attitudes si simples, si ordinaires, si peu cherchées et si vraies, Meunier a su exprimer toute la douleur qu'une âme humaine peut contenir, — en des accents qui resteront insurpassés.

Mais le deuil qu'il savait si bien comprendre et sentir chez les autres allait le frapper à son tour. Meunier perdit coup sur coup ses deux fils, Georges et Karl. — Georges mourut au loin, en rade de Rio-de-Janeiro ; on dit que Meunier eut la prescience de sa mort et qu'un jour, travaillant dans son atelier, il ressentit comme une sorte de secousse morale et nerveuse qui l'impressionna fortement et dont il se souvint lorsque, par un message arrivé quelques semaines plus tard, il sut que son fils était mort précisément ce jour-là. Peut-être n'y a-t-il là que coïncidence, peut-être s'agit-il en effet d'un avertissement mystérieux. Le cœur de Meunier, ce cœur si doux, si tendre, si rempli d'affection pour les siens n'a-t-il pas senti, à travers l'espace, le malheur qui l'atteignait ?

Karl Meunier suivit de près son frère. Il mourut en la même année, — 1894, — à quelques semaines d'intervalle. — Ce Karl Meunier, nous le connaissons surtout par le joli triptyque qui est au musée moderne et représente l'hôpital de Louvain, clair, frais, accueillant, comme un candide refuge de vieilles religieuses ou comme quelque béguinage endormi.

Le coup que lui porta la mort de ses fils ébranla si forte-

ment Meunier qu'on craignit pour sa vie, peut-être même pour sa raison. Le travail le sauva ; douloureusement, le cœur meurtri, il reprit alors pour en faire une œuvre définitive un groupe modelé précédemment, exposé en ébauche à Paris en 1892, mais qui allait prendre désormais une signification imprévue et singulièrement émouvante : « le Retour de l'enfant prodigue » ; dans ce groupe d'une tendresse si profonde sanglote toute la peine de Meunier, car l'enfant qui vient s'agenouiller devant son père a les traits d'un de ses fils ; c'est comme si celui-ci venait lui demander pardon d'être mort avant lui. — C'était la plus terrible, mais aussi la dernière épreuve, — la dernière rançon du succès qui venait.

Dès 1893, Meunier avait modelé le haut-relief de l'« Industrie. » L'idée se précisait en lui de réunir les éléments d'un monument consacré à la glorification du Travail. L'« Industrie » en était l'un des motifs principaux. — L'ère des grands travaux s'ouvrait. — En 93 aussi, le maître exposait à Paris, — Mirbeau célébrait de nouveau son œuvre avec une admiration ardente et disait: «Constantin Meunier est un considérable, un immense artiste, dont il faut parler avec ce respect et cette joie qu'on éprouve devant les créateurs de chefs-d'œuvre éternels. » —

Trois ans plus tard, en 96, à Paris encore, une exposition d'ensemble de l'œuvre de Meunier était organisée par Bing dans les galeries de l'Art moderne et ralliait, cette fois, non plus quelques admirateurs, mais la presse et le monde artiste tout entier, qui offraient largement, fraternellement, au sculpteur belge, l'hommage de leur admiration et de leur enthousiasme. C'était le triomphe définitif et en quelque sorte, solennel, de l'art du maître ; c'était sur la route ardue où celui-ci avait souffert et peiné, l'apparition tardive mais éblouissante de la gloire qu'il rencontrait enfin, comme une divine amie longtemps espérée. Elle s'était fait attendre, mais elle n'en fut que plus belle et plus radieuse, — et l'auréole dont elle l'entoura dès lors n'a fait que grandir. —

L'œuvre de Meunier se ressentit de la quiétude obtenue,

de la certitude du succès enfin assuré. Il y eut en elle un apaisement qui élargit encore son éloquence grandiose. Successivement, le maître fit les maquettes des autres panneaux du Monument au Travail : « la Moisson », qui date de 1898, — le Port qui est inspiré d'un tableau peint dès 1885 et intitulé « Les Émigrants » — et enfin, « la Mine. » — Le haut-relief du Port est la plus sobre et la plus concise de ces grandes pages. Le groupe ne compte que cinq figures, figures de débardeurs, d'athlètes aux muscles souples et forts, aux attitudes harmonieusement cambrées, aux gestes assurés ; derrière eux, la coque d'un navire, et là-bas, à l'horizon, la ligne de la mer. C'est simple comme la vie même. — Les quatre hauts-reliefs devaient former les quatre faces d'un motif d'architecture et l'ensemble devait être complété par de grandes figures isolées : «le Puddleur», «le Mineur accroupi», — un type d'ouvrier vieilli, tué, abruti lentement par le dur labeur quotidien et que Meunier avait baptisé « l'Ancêtre », — une figure d'ouvrier au repos, «le Forgeron» —, et enfin une forte, admirable et sereine image de jeune mère, serrant contre elle ses deux enfants et symbolisant «la Maternité.» Au-dessus des efforts, des tristesses et des joies sévères résumées ainsi, une seule statue debout devait esquisser dans l'espace un geste d'espérance et de confiance : le « Semeur ». — Meunier avait réuni et terminé tous les fragments de son œuvre colossale ; il cherchait à arrêter les lignes d'architecture qui pourraient le plus heureusement les sertir, — et tout en s'occupant de cette étude, il avait entrepris — sur commande et non sans quelque hésitation, car son genre de talent se pliait peu à l'exécution de besognes commandées — un nouveau travail, le monument consacré à Zola. Il avait lui-même demandé, par délicatesse, parce qu'il s'agissait d'une œuvre destinée à la France, qu'on lui donnât un collaborateur français — et le sculpteur Charpentier avait été désigné. C'est en se levant pour travailler à ce monument, le 4 avril 1905, que Meunier tomba mort. — Cette disparition que l'on redoutait sans la croire aussi proche fut véritablement un deuil pour le monde artiste et pour tous ceux qui avaient connu et aimé ce

doux, ce tendre, ce désarmé que fut Meunier, — car lui qui osa dire avec une telle éloquence, avec une telle grandeur la sombre épopée du travail, lui qui eut des hardiesses, des audaces magnifiques, dont toute la production est imprégnée de force, fut un timide qui avait besoin de l'appui que lui offraient de sûres affections. — Il faut, pour le comprendre sous cet aspect, lire les lettres qu'il écrivit à sa femme alors qu'il était en Espagne — ou bien il suffit simplement d'interroger son portrait. Il suffit de regarder ce visage fatigué, dont la mélancolie se teinte de douceur et de bonté, ces yeux qui ont eu pour regarder la vie le regard un peu attristé que Victor Rousseau a si bien traduit, — ce regard un peu craintif qu'ils gardèrent même quand fut venue l'heure du triomphe. — Au moment où il mourut, toute la Belgique, intelligente et artiste, glorifia en des termes émus l'homme qui disparaissait. L'une des voix les plus autorisées qui se firent entendre, — celle du directeur général des Beaux-Arts, M. Ernest Verlant, dont le discours prononcé aux funérailles de l'artiste est l'une des plus belles — sinon la plus belle, la mieux pensée et la plus pénétrante des pages consacrées à sa vie et à son œuvre, — résuma l'impression générale en disant : « L'art de notre pays est découronné. » —

Mais si le chef de notre école s'en allait, son œuvre vivante et forte perpétuait sa présence parmi nous et y assurait à jamais sa bienfaisante influence. Celle-ci est l'une des plus vastes, des plus largement rayonnantes que l'on puisse rencontrer dans l'histoire de l'art. Elle a déterminé dans une certaine mesure la physionomie de notre école actuelle, aussi bien en peinture qu'en sculpture. Elle a eu un retentissement profond sur l'art français. Elle a éveillé des échos dans toutes les écoles étrangères. Elle n'est pas seulement artistique, — elle est sociale, et l'on en trouve des traces jusque dans la littérature. —

Dans le monde entier, les œuvres de Meunier sont répandues et connues ; il y a des exemplaires de son Puddleur, de son Marteleur, de ses Mineurs disséminés dans toute l'Europe, —

soit dans des collections particulières, soit dans des musées, — et il est arrivé que des hommes de peine, rendant un touchant hommage à celui qui les a si bien compris, se sont cotisés pour acheter l'une de ses statues, comme ont voulu le faire les débardeurs du port de Gênes. — C'est que l'art de Meunier a eu une répercution non seulement sur la pensée, mais aussi sur le cœur de ses contemporains. — Il a vibré d'une note neuve puissante, solennelle, — pleine d'une émotion que l'on ne connaissait pas encore, — et l'écho des idées de bonté et de fraternité qu'il a proclamées n'est pas près de s'éteindre.

Grand artiste par la valeur esthétique de sa création, suscitant l'hommage admiratif qui s'adresse aux chefs-d'œuvre, Meunier éveille en même temps en nous la symphathie pour l'humanité triste qu'il a su voir et comprendre sous son aspect le plus vrai et le plus moderne. — Mais le modernisme de son œuvre se restreint, du reste, à des apparences extérieures, — sa portée est de tous les temps et elle est profonde comme la vie dans ce qu'elle a d'éternel et de toujours semblable. Ce ne sont pas seulement les ouvriers d'aujourd'hui qu'il a représentés, c'est l'humanité humble, pauvre, éprouvée, de tous les temps et de tous les pays. C'est le travailleur d'à présent en proie aux durs labeurs industriels, mais c'est aussi le travailleur de toujours en lutte contre la mort. — Tout ce peuple que Meunier a évoqué existait avant lui, car il est de toutes les époques, mais on ne l'avait pas encore vu ; c'est lui qui nous l'a montré et c'est toujours à travers sa vision que nous le verrons désormais.

Sur tous les souffrants, sur tous ceux qui, courbés sur la glèbe, sur la mer ou ensevelis dans la mine pleurent leurs larmes et leur sang sous la terrible malédiction divine : « tu gagneras ton pain à la sueur de ton front » —, sur tous les douloureux, sur tous les petits et les obscurs, Meunier a répandu la chaude clarté de son amour et de sa pitié. Pour nous les faire comprendre et nous les faire aimer, il nous les a montrés dans la grandeur inconsciente de leur héroïsme, il a projeté sur eux la sublime lueur de sa grande bonté. Ils en restent glori-

fiés, ennoblis ; ils nous sont devenus plus proches et plus émouvants, et cette clarté restera sur eux, à jamais. — Si bien que si, un jour, comme nous le souhaitons et l'espérons, on voit se dresser, suprême hommage à la mémoire du maître et à l'art tout entier, le Monument au Travail dont il avait fait le rêve de sa vie, on y pourrait inscrire la parole de paix et de consolation que Bartholomé a écrite sur son Monument aux Morts du Père Lachaise — et qui serait ici aussi vraie et aussi touchante : « Sur tous ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort, une lumière resplendit. »

M. Devigne.

QZ-B9019

POSADA
art - books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels

La Collection d'études « *Les Grands Belges* » fondée par M. Eugène Bacha, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Royale de Belgique, fera connaître, en dehors de tout esprit de parti, la vie et l'œuvre de ceux de nos compatriotes qui se sont illustrés dans le domaine de la Science, des Beaux-Arts, de la Littérature et de la Politique.

OUVRAGES PARUS :

ARNOLD GOFFIN : *Emile Verhaeren.*
M. DEVIGNE : *Constantin Meunier.*
M DE RUDDER : *Guido Gezelle.*

Établissements Brepols, S. A. Turnhout.